

EL SIGNIFICADO ANTROPOLÓGICO DE LO COLOSAL

Del «Land Art» al «Minimal Art»

Eugenio Battisti

Historiador del Arte

El significado, para quienes contemplan urbanísticamente, y viven las consecuencias de lo colosal en la ciudad y en la arquitectura se percibe en términos de una exaltación estética; ante la pérdida de los valores funcional y social, la exaltación de la cualidad virtual de la urbanidad, la publicidad y la arquitectura escenográfica.

El gigantismo en la escultura de hoy en día es un tema que se nos escapa de las manos y se acoge a un tratamiento teórico astuto e imaginativo. Aparentemente, su vinculación con la historia no es demasiado fuerte; cuando surge, pretende ser un puro fruto de la inspiración personal e, incluso, aunque sus precursores, legendarios o inventados, sean conocidos, nadie quiere ya hablar de ello. Sin embargo, si se raspa la pátina, brota de pronto el meollo tradicional, complicando aún más el problema que, por otra parte, tiene componentes comunes. Lo cierto es que, no bien la pintura empieza a intentar entramados a gran escala, sirviéndose de técnicas y materiales nuevos, los escultores salen de su escondite y se colocan a su lado, inundando más si cabe las mismas galerías con enormes estructuras de aglomerado, de plástico o de preciosísimos y carísimos metales: no debe hablarse, en este sentido, de un rena-

cimiento de la vieja rivalidad entre las artes, que, aparte la dignidad estética fundada en muy famosas cartas, tratados, opúsculos, grabados, alegorías y comités públicos, significó sobre todo un duelo a muerte para apoderarse de la mayor tajada del dinero que, en una u otra forma, se destinaba a fines públicos. El esfuerzo organizativo y financiero que empuja a los mejores artistas en la búsqueda de patrocinadores o de oportunidades, casi siempre conmemorativas o solemnes, que les permitan realizar sus gigantescas obras, supone, luego, el *pathos* de un agotador apilamiento, bloque sobre bloque, como si de una moderna escalada del Olimpo se tratara. Faltan, obviamente, con la excepción de Rusia, los gigantes antropomorfos, el interior de cuya cabeza se puede visitar, las patas de caracol, los ojos de faro que desde la lejanía hacen guiños a los navegantes, si bien no escasean, ciertamente, los bustos de los Presidentes, esculpidos con

bulldozers. Pero el corpachón, talla extra que despierta envidia, erotismo o terror, ha pasado a los laboratorios de genética y a las películas de ciencia ficción, mientras que gran parte del colosalismo moderno se disfraza de retorno a la naturaleza (la mayoría de las veces, para dañarla y destruirla después) o de preciosismo neotécnico o neocapitalista, adueñándose del mito del progreso que ha conducido, en el plazo de unos pocos siglos, a un cambio dramático y radical de las dimensiones, ya sea en la ciudad, en la fábrica o en los servicios, y valiéndose, incluso, de esta magnificación tanto como símbolo cuanto como instrumento.

La arquitectura como escultura

Pero el problema central es otro: ¿por qué estos escultores (si es que todavía podemos denominarlos así) no han trabajado como ingenieros, construyendo inmensos puentes¹, o como arquitectos, modelando, mejor, los nuevos rascacielos de trescientos cincuenta metros, en vez de debatirse en una maraña de esquemas que los vinculan a aquéllos?

Encontramos rápidamente la respuesta, concisa y nítida, en un texto sagrado singular al gusto moderno, *Los fundamentos del arte moderno*, de Ozenfant², que se inicia con unos espléndidos desnudos de unas mujeres negras, que incluye un poco de todo, desde la prehistoria a Picasso, Picabia, Leger, Miró, que proporciona impresionantes estadísticas sobre la frecuencia de determinados colores en los versos de los poetas franceses de 1807 en adelante y que, utilizando fotografías, hace juegos que encajan precisamente en nuestro tema, elogiando al pequeño escultor que crea un gi-

gantesco soldado de Creta, copiado de un respetable pero normal modelo humano, encaramado sobre dos cajas de madera; o a la dama que posa con elegancia victoriana para que le hagan un pequeño, pequeñísimo, retrato de perfil, o al heroico cincelador, ocupado en imprimir carnalidad y procacidad a una inmensa e impúdica ninfa de mármol.

Ahora, Ozenfant declara:

«LA ARQUITECTURA LIBRE, (O MEJOR, LA ARQUITECTURA QUE HA CONQUISTADO LA LIBERTAD) ES ESCULTURA». «Llamemos arquitecto (auténtico) al que concibe edificios con la exclusiva finalidad esencial de crear belleza: monumentos votivos, templos, arcos triunfales, tumbas, etc. Ése es aquí tan libre como el poeta, el músico, el pintor y, por analogía, su principal misión consiste en evocar emociones en nosotros. Cualquier medio es, por lo tanto, válido y legítimo, si logra provocar fuertes sentimientos.»

El hálito romántico (que nos vendrá muy bien cuando hayamos descubierto sus orígenes) resulta, sin embargo, contrarrestado, a lo largo de todo el libro, mediante determinados mecanismos correctivos, tales como el elogio a Ettore Bugatti por sus automóviles, que se declaran magníficamente funcionales, la antología de las obras maestras, realizadas en cemento armado según el método Hennebique (ejemplo actualizado de la arquitectura sin arquitecto), las vistas del interior y del exterior de la Torre Observatorio de Einstein, en Poznan, y, con perdón de los escenógrafos de la penúltima película catástrofica, un espectacular enfoque, mejor que los de ellos, del casco metálico del Zeppelin.

¿Será verdad que la escultura es la alternativa de la arquitectura o, más aún, su única alterna-

tiva posible? En vista de todo lo que ha precedido al arte contemporáneo, tal alternativa parece bastante reaccionaria y conservadora. Pintoresco, digno de un Baile Excelsior (y anterior a éste, que data de 1881), es el monumento conmemorativo de la inauguración del túnel de Fréjus, en la Plaza Statuto de Turín, construido, en 1879, por Luigi Belli y sus alumnos de la Academia Albertina. Aquí, en lugar de una apoteosis estilística del progreso, nos encontramos con una especie de psicomaquia o, mejor aún, con el resultado de multiplicar aproximadamente por 50, la altitud de las «montañas del infierno» del XVI, en la cadena del Riccio, en Padua, de forma que, pese a las modificaciones iconográficas, se diría que representa la caída o el castigo de los gigantes, con las víctimas inocentes del trabajo derrumbadas boca arriba. Y ¿qué decir, luego, de esa horripilante negación de los ideales sincretistas del liberalismo político, de las libertades ciudadanas, del capitalismo progresivo, del desarrollo industrial y del europeísmo que caracterizaron parte del Resurgimiento, que administra, día a día, a indígenas y foráneos, aquel condenado Sacconi que construyera sobre el Campidoglio un equivalente meridional, increíblemente raquíutico, de las locuras de un Luis II de Baviera, que no podrá jamás, ni en el presente ni en el futuro, convertirse en el guión de una hermosísima película. Ante esta decadencia, podríamos también lamentarnos de que las geniales torres de la Sagrada Familia de Gaudí enmascaren, en el horizonte de Barcelona, la industrialización catalana, haciéndonos olvidar la presencia de una óptima arquitectura industrial y de un noble socialismo. Mientras que la función ennoblecedora

de la escultura monumental, como arquitectura pura, puede atribuirse sin reservas a las artesanales torres de Watts, pobremente construidas en una raquíutica parcela, junto a las vías del tren, en un *ghetto* arenoso, y que sobreviven, indemnes a los terremotos, al lado de las ruinas de la casa familiar, incendiada por los vándalos. Obviamente, para Ozenfant, la función de la «arquitectura pura» debía ser innovadora y espiritual, no una evasión o un grito personal, sino un reclamo, por lo que pudiera pasar, a la pureza tecnológica traicionada por los arquitectos impuros, en un determinado momento: «El arte es el punto culminante del esfuerzo humano», un rito cosmológico e incluso ecológico: él, en realidad, propone que se utilicen a modo de escultura o de arquitectura las nubes del cielo (tal y como más tarde pensaría hacer Arp), las cimas de las montañas, el fuego (en su versión más manejable de los fuegos artificiales). Y, en definitiva, lo sublime que sobrevive reniega del Kitsch, descubre otras tradiciones y se toma su revancha. La finalidad de lo sublime, según los teóricos del XVIII y según la fórmula más elemental, es la de «sorprender, gustar e instruir». Para que esto suceda es necesario que el diálogo entre la obra artística y quien la contempla sea animado y rico en referencias a los elementos emotivos externos que actúen a modo de exageración o de metáfora. Ésta es la razón por la cual lo sublime rechaza la imitación de un modelo o de la naturaleza ordinaria, que lo obligaría a un diálogo, por así decirlo, preconstituido sobre elementos claramente expuestos, para una improvisada incursión en lo imaginario y en lo mágico, o en lo aterrador y en lo insólito (lo que, en el

xviii, residía en la recién “descubierta” naturaleza agreste de los Alpes), prefiriendo así «gigantescas montañas, acantilados y otros promontorios y objetos terroríficos», «precipicios, torrentes, cascadas, tempestades e incendios». Obviamente, para que pueda realizar su función, esta naturaleza debe ser parcialmente conocida y, en cierto modo, previamente homologada a nivel colectivo. Lo sublime de hoy estará, consiguientemente, representado por los desiertos de Arizona, o de Nuevo Méjico, por el Gran Lago Salado y, en definitiva, por el exotismo al alcance de la mano, como podían serlo los Alpes para los ingleses que viajaban a Venecia. O quizá el referente resida en esa otra naturaleza conceptual que es la tradición histórica, es decir, esas siete o más maravillas del mundo que tipológicamente siguen siendo las mismas, aunque cambien de nombre o de ubicación: podemos repararlas, incluso en reediciones de precio módico, hojeando el *Entwürft einer Historischen Architectur*, de Fischer von Erlach, de 1725, donde aparecen sucesivamente el Stonehenge, los Puentes Colgantes chinos, el Templo de Salomón inspirado en El Escorial, los Jardines Colgantes de Babilonia contaminados por las pirámides mejicanas, nada menos que tres pirámides egipcias, la mayor de las cuales fue erigida con el sudor de 360.000 obreros, la estatua de Zeus en Olimpia, de 60 pies de altura, el inevitable Mausoleo de Halicarnaso, el Coloso de Rodas, más escenográfico y funcional que la Estatua de la Libertad, el Faro de Ptolomeo, bello y dispuesto para ser copiado por los constructores de rascacielos comerciales, y el Monte Athos, transformado, para delicia de los tiranos presentes y futuros,

en un retrato, estilo Miguel Angel, de Alejandro de Macedonia. La actualización de Fischer von Erlach se ha venido llevando a cabo posteriormente por los propios artistas, basándose en viajes y conocimientos etnológicos, imitando obras prehistóricas o adoptando técnicas a nivel popular. Pero ¿por qué, hoy, un particular tiene que excavar un terrorífico foso en forma de cruz en un desierto, allí donde nadie lo verá jamás, o desatar un torbellino de piedras y tierra en un lago y precipitarse sobre él con una avioneta?

Fischer von Erlach creía que las maravillas de la Antigüedad deberían ser desenterradas para estímulo del ingenio, del eclecticismo, del interés por la ciencia y la tecnología. Estamos rodeados de tecnología, lo sabemos todo y estamos hartos de todo y, si tenemos un vicio permanente, éste es el del historicismo. Fischer esperaba poder resucitar, de los restos arqueológicos, gigantes llenos de vida, pero estamos cercados, como tan acertadamente ha descrito Calvino, por toda una fantasía de paralelepípedos desmesurados, nacidos de fuerzas económicas que han reventado el suelo, con la violencia primitiva de la Consagración de la *Primavera* de Stravinsky, pero sin objetivos a largo plazo, paralelepípedos que con frecuencia no son más que cadáveres, aunque estén pintados de colores vivos y se reflejen en ellos las nubes del cielo. Fischer tenía la intención de hacer más denso, mediante la imitación de estos modelos, el tejido urbano y territorial, ése que a nosotros, por el contrario, nos parece que está insoportablemente congestionado. Por otra parte, la agudeza de las maravillas de la anti-

güedad nos resulta pueril, ya que, hoy, la técnica es capaz de hacer cualquier cosa: la última de todas ellas es el invento de edificios que se mueven, no porque sean transportados, como ocurre a finales del XIX, en baterías de locomotoras, sino porque disponen de sus propias ruedas y de sus propios carriles, e incluso de brazos y músculos, de suerte que cambian de forma, se ensanchan y se estrechan con solemne lentitud. Lo sublime de hoy será inamovible, no conmemorativo, a veces tosco, tecnológicamente desmañado y, a menudo, de lo más antiurbano e inaccesible de toda la historia de la civilización; y, además, como reacción frente a una sociedad fuertemente consumista, también de lo más inútil.

El Land Art

Ni siquiera los tropeles de *hippies* lo utilizarán como templo o albergue. Hasta la característica que parecía ser el centro del propio concepto de grandiosidad y monumentalidad, es decir, la perdurabilidad, ha sido deliberadamente suprimida. Según sus autores, las incursiones del Land Art y de otras tendencias han de adquirir cuanto antes el aspecto de una ruina anónima. Hans Haacke escribe: «Una ‘escultura’ que reacciona físicamente a su ambiente y/o ejerce influencia en lo que la rodea ya no puede seguir siendo considerada como un objeto. La serie de factores externos que influyen sobre ella, así como, por otra parte, el radio de acción de su propia influencia, trascienden el espacio material que ocupa. Así, se integra en el ambiente, en una forma de relación que ha de entenderse, más que nada, como un conjunto de procesos inde-

pendientes». Ante esta sublime ecología, al igual que ante una imponente montaña, el hombre pierde cualquier tipo de autoridad «Estos procesos que transmiten energía, materia o información, crecen y se desarrollan sin necesidad de ninguna participación emotiva de quien los contempla. Sólo cuando se trata de obras concebidas contando con la participación del público, puede el espectador creerse fuente de energía o cabe la posibilidad de que su presencia sea necesaria. Pero, hay grupos ‘escultóricos’ que funcionan también cuando no hay nadie delante. Y, lo que es más, la respuesta emotiva, perceptiva o intelectual del espectador carece de influencia directa sobre el comportamiento del conjunto. Esta falta de relevancia le impide, por tanto, asumir su papel tradicional de factor dominante (o destacado) del programa de la obra; ya no es más que un testigo. En efecto, un sistema no tiene nada que ver con la imaginación: es un hecho real»³.

Nuevamente nos enfrentamos a una paradoja: el monumento se integra de tal forma en la naturaleza que llega incluso a impedir su disfrute mítico o privilegiado, mientras que, al menos a partir de Petrarca, nosotros estamos ya habituados a recortar fragmentos de la naturaleza, a enmarcarlos convirtiéndolos en postales, y manipulándolos con todo respeto (o con ávida especulación), como si se tratase de un *unicum*. Así, las últimas décadas aparecen cuajadas de formas e incursiones típicamente míticas, estilísticamente idénticas a las de la más expresionista acción *painting*, pero gravemente desnaturalizadas desde un punto de vista semántico, marginadas del diálogo, hun-

didadas en una terrorífica integración con la naturaleza y consigo mismas.

Tras el programa de la temporalidad física y de la carencia de cualquier tipo de retórica comunicativa, nos enfrentamos a una tercera paradoja: la ausencia de gestualidad. Generalmente, las operaciones se preparan y se desarrollan en la forma más elaborada de organización neocapitalista que va desde la constitución de Fundaciones específicas, escrupulosamente regidas con arreglo a la ley, y la contratación de solemnes maestros especializados o de maquinaria avanzadísima, hasta una campaña publicitaria que logra quizá mayor éxito que las que subvencionan las grandes Corporaciones internacionales, y una documentación gráfica firmada por fotógrafos de fama mundial. Esta observación se debe a G. Celant y no puede ser más acertada. Consecuentemente, el sistema operativo utilizado representa, por lo que pudiera suceder, una mejora de la burocracia de los monopolios y muestra un impertérrito optimismo de los técnicos, como si tuvieran que construir torres de oficinas de un kilómetro o de una milla de altura, o instalar canalizaciones que intercambien el agua caliente de las costas africanas con el agua helada del Círculo Polar, o atrapar los icebergs para anclarlos en los puertos del Sur carentes de agua, es decir, como si estuvieran experimentando, en territorio neutral, una tecnología utópica para las comunicaciones, el comercio, las manufacturas y las transacciones intercontinentales de los años noventa. Nada más elocuente que las cifras facilitadas con toda exactitud por Christo, quizá el actor que mejor representa hoy este papel.

Para embalar la *Little Bay*, en Australia, en 1969, utilizó un millón de pies cuadrados de una lona especial y más de 36 mil millas de cuerda; para la *Valley Curtain*, de 1971, en Aspen, Colorado, la firma proveedora del nailon hubo de pagar de su bolsillo el segundo experimento, al haber resultado tecnológicamente insuficiente el material servido la primera vez, y, en la segunda tentativa, la enorme carpa se desgarró. La principal dificultad consistía en la existencia de violentas corrientes de aire que sólo cesaban durante media hora, al amanecer y al anochecer, por lo cual la inmensa carpa tenía que ser extendida en toda su longitud y enganchada en el espacio de unos pocos minutos, y todo ello en un clima de trabajo en equipo bastante teatral, según me contó un alumno que tomó parte en el experimento, en el curso de un Seminario sobre al arte contemporáneo. Un proyecto de pirámide de bidones de bencina usados requiere 1.249.000 elementos. El aparentemente inofensivo falo inflado, que luego estallaría en la Feria de Kassel, se rellenó con 5.600 metros cúbicos de gas⁴. El aún más atractivo Michael Heizer titula con extremado comedimiento sus obras: *Un tercio de una mole de granito de cincuenta y ocho toneladas en un agujero de cemento*; *Dos tercios de una mole de granito de cincuenta y ocho toneladas en un agujero de cemento*, etc. (ambas esculturas son de 1969). *La doble negociación*, excavada en Nevada, de 160 metros de largo, 11 de ancho y 15 de profundidad, exigió ocho meses de trabajo y decenas de máquinas para mover doscientas cuarenta mil toneladas de tierra. La documentación del proyecto, así como su presupuesto que, la-

mentablemente, sólo se publicó en parte, constituyen, por lo tanto, un elemento indispensable para la valoración de esta sublimidad, ya que, como hemos visto, el resultado final queda parcialmente descalificado y, lo que es más, la mayor parte de las veces acaba por ser disfrutado exclusivamente en fotografías y descripciones. Confirmándose así, como cuarta paradoja, que la relación con la arquitectura, cuya existencia se pretende y sobre la que se teoriza, es extremadamente frágil y dialéctica, si no incluso negativa. Llegados a este punto, la incursión “escultórica” puede limitarse a ser ficticia o proyectiva, es decir, estar calculada, descrita y, quizá, reproducida mediante montajes y collages fotográficos, sin que nunca llegue a materializarse. El asalto ciclópeo a la naturaleza, pese a la recuperación de la antropología, de la temática de los elementos, del simbolismo cosmológico, pese al dramatismo del mundo salvaje y de las máquinas, casi por una forma extrema de solipsismo, se rinde así al formato de la ilustración del libro, si es que no llega incluso a confundirse con el sueño.

Pero existe otro tipo de escultura, realizada en altura y también fuera de la escala normal, si bien no adquiere siempre dimensiones grandiosas y nunca es naturalista. La etiqueta que la define es más vaga y oscilante que la de Land Art, que hemos colgado a los experimentos que acabamos de describir: en efecto, podemos elegir entre «Formas primarias» (término evidentemente platónico), «Minimal Art» (que insiste en el aspecto de la perspicacia del disfrute de estas obras), o el difícilmente manejable pero sí bastante correcto de la

Exposición (1967) que por primera vez las consagró públicamente:

La escala como contenido

Mucho cuidado con aplicarles la definición, tal y como ya se ha hecho, de «La escultura como arquitectura». Lo que ese tipo de escultura quiere ser lo puntualiza en forma insuperable Tony Smith, a quien le preguntaba por qué razón había hecho un cubo de seis pies, ni más ni menos.

«¿Por qué no lo has hecho más grande, de modo que dominara al que lo contempla? Porque no he querido hacer un monumento.

¿Por qué no lo has hecho más pequeño, de modo que se pudiera ver de arriba a abajo? Porque no he querido hacer un objeto.»

Y, a una distancia de diez años, el ensayo crítico de Lucy Lippard⁶ (la más inteligente y preparada de los estudiosos estadounidenses del arte contemporáneo), se mantiene firme: «Escala», así comienza su reseña de la *Escalation in Washington*⁷

«con demasiada frecuencia se entiende como sinónimo de tamaño. Pero en realidad, la escala se refiere a la proporción, y la gran escala, en escultura, puede ser inestable en cuanto a dimensiones, lo que representa un factor relativo más que un dato objetivo, dependiendo no sólo de las proporciones intrínsecas de una obra, sino de las del espacio en que esa obra está colocada y de la distancia a la que se contempla. También el detalle, el color y la superficie, esos elementos sensoriales, pueden modificar las proporciones. Por otra parte, tal y como ha observado, entre otros, Robert Morris, factores tales como el libre juego de asociaciones, individual o colectivo, pueden inconscientemente disminuir o aumentar el sentido

de escala que percibe el espectador. A esto se añade, luego, la mutabilidad de las experiencias privadas de quien contempla la obra y del escultor. A un hombre que acaba de salir de la cárcel, el espacio de un cuarto de estar normal se le antoja amplio, quien ha nacido en un palacio se siente allí prisionero».

Puesto que el sentido de escala depende de multitud de sensaciones, y no sólo de sensaciones ópticas, quizá debería hablarse de valores de emplazamiento controlables:

«cuando una obra tiene fuerza suficiente para dominar su espacio o su ambiente, o logra crear una distancia entre ella misma y quien la contempla, haciendo que esa persona se transforme precisamente en espectador».

24 La Exposición de 1967-68, en la Corcoran Gallery de Washington, constituyó un buen ejemplo en tal sentido, con aquellos monstruos geométricos que se asomaban al inmenso interior, hasta el segundo piso de un patio clásico, provocando una increíble sensación de desproporción, pese a que el elemento más alto de todos no superaba los 12 metros.

La extrema paradoja de estas esculturas gigantes o, mejor dicho, su caracterización intrínseca, es su extravagancia o inestabilidad de escala.

Son excesivamente grandes para encontrar su sitio en un ambiente cerrado, llenan desmesuradamente una galería, obligando así a algunos marchantes famosos, de Castelli a Sargentini, a trasladarse incluso a un garaje para albergarlas; una colectiva exige un aparcamiento subterráneo o ha de recurrir al alquiler de castillos góticos enteros o palacios renacentistas, pero es un desmesurado fantasma, ya que colocadas al

aire libre, que es donde, en la mayor parte de los casos, están destinadas a permanecer, la monumentalidad de estas esculturas se diluye y parecen más pequeñas de lo que son. Para fotografiarlas en forma atractiva, hay que echar mano de artificios, de luces e incluso de inversiones de positivo a negativo. Lo cierto es que les falta la verificabilidad dimensional de la escultura antropomorfa. A juzgar por su escala, que es asimismo uno de sus aspectos más calculados y cuyo logro ha representado, en muchas ocasiones, ingentes esfuerzos económicos, resultan inadaptadas o, mejor dicho, parecen modelos. La tipología es igualmente inconstante. Visitando, a pie, o de memoria, o a través de imágenes, las Exposiciones que las han dado a conocer, parece como si se entrara en una de las cajas de Duchamp o, mejor aún, que se estuviera hojeando el *Index* de Warhol, del que surgen volúmenes platónicos, globos, latas de tomate, acordeones y castillos de naipes, con el letrero adecuado «We're attacked constantly». Las ambiciones simbólicas de estos proyectos y modelos -que, en lo que a volumen se refiere, se mantienen, sin embargo, a un nivel moderado en términos comerciales- representan, cuando menos, lo que los sueños de aquel escultor-poeta que quería componer valiéndose de fantasiosas nubes:

«Lightning and thunder are transformed into loud and luminous epigraphs - The winds are colored and follow artificial and decorative currents... The shapes of continents are changed into floral shapes. Europe is shaped like a lily - Wellsprings and seas are caught in enormous glass bowls and roll slowly across the skillful plains of mirrors - The mountains are turned into eggs and are hung with lustrous and fragrant skins»

(Jean Arp, *The Elephant Style versus the Bidet Style*, 1934)⁸ o los del escritor-pintor que, tras haber leído a Rabelais y, con un estilo más acorde con el sentido al uso de la estética de hoy en día, quería llenar todo de mierda:

«¡Yo soy el dios de la mierda!», «¡Os lanzaré escopetazos de mierda!», «¡Os taparé la boca con mierda!», «¡Os llenaré las orejas de mierda!», «¡Os cegaré los ojos con mierda!», «¡Estamparé la mierda en las paredes!», «¡Os inundaré las casas de mierda!», «¡Mierda, mierda, mierda!», «¡Mierda en el cielo y mierda en la tierra!», «¡Lloverán montones de mierda!», «¡Erustrarán volcanes de mierda!», «¡Correrán ríos de mierda!», «¡Habrá mares de mierda!», «¡Lagos de mierda!», «¡Cascadas de mierda!», «¡Corrientes de mierda!», «¡Os enterraré bajo montañas de mierda!».

(Osvaldo Licini, *La mierda humeante*, agosto-septiembre 1913⁹. Nadie niega, ni cabría negarlo, el ascendente arquitectónico que se sitúa en el origen de estos experimentos: podría incluso decirse que (dejando aparte las realizaciones industriales y las construcciones recuperadas fotográficamente por Becher) la mejor escultura de este tipo es el gran arco triunfal sobre el Mississippi, de Eero Saarinen (1948-67), que, por otra parte, copia, como tipo ya que no como forma, el proyectado por Adalberto Libera para la Exposición Universal de Roma de 1942, como ha revelado B. Zevi. Y es igualmente cierto que los logros de esta investigación plástica han pasado, o pasarán, a la arquitectura. Sin embargo, sus raíces son otras y se encuentran en el *manifiesto futurista* de 11 de abril de 1912 y en la enmienda introducida en él por el artículo de Boccioni, de 15 de marzo de 1913, sobre *Lacerba*, donde se habla de

«medición sensible de lo que parece vacío» y de introducir en el vacío

«todos los gérmenes poderosos que residen en los ejemplos de los primitivos, de los bárbaros de todos los países y en los rudimentos de la novísima sensibilidad, que aparecen en todas las manifestaciones antiartísticas de nuestra época; el café-cantante, el gramófono, el cinematógrafo, los anuncios luminosos, la arquitectura mecánica, la vida nocturna, la vida de las piedras y de los cristales, el ocultismo, el magnetismo, la velocidad, etc. Superar la crisis de lo rudimentario grotesco o monstruoso que es el signo de la fuerza sin ley. Descubrir las leyes que están formándose en nuestra sensibilidad renovada y penetrar en un nuevo mundo de valores definitivos».

El 11 de marzo de 1915, se introdujo una nueva enmienda, con la *Reconstrucción futurista del universo*, de G. Balla y F. Depero, donde, como «Medios necesarios» para construir conjuntos plásticos rodantes y giratorios o desmontables, se enumeran:

«Hilos metálicos, de algodón, de lana y de seda, de todos los grosores, de colores. Cristales de color, papel de seda, celuloide, redes metálicas, transparencias de todo tipo, muy coloristas. Tejidos, espejos, láminas metálicas, papel de estaño coloreado y todo tipo de materias vistosas y chillonas. Aparatos mecánicos, electrotécnicos, musicales y bulliciosos; líquidos químicos luminosos de coloración variable; muelles, palancas, tubos, etc.».

Y es, precisamente, esta disponibilidad lo que, por un lado, invita a lo gigantesco (al menos en el sentido de lo anormal y de lo vasto, identificando la escultura con la escenografía, luego con el cinematógrafo y, en el futuro, con la holografía, especialmente cuan-

do ésta pueda transmitirse por televisión y permita la fundición de imágenes tridimensionales, de medidas modificables a voluntad, dentro de cualquier tipo de ambiente, surgidas definitivamente de la nada); y, por otro lado, compara la escultura, como campo de experimentación refinada en el terreno del estudio y de los diversos materiales, a la arquitectura estandarizada, sacrificada a los intereses de los especuladores por tímidos profesionales, y la cual, en la mayor parte de los casos y aún cuando logra erigir maravillosas estructuras, se ve obligada rápidamente a disfrazarlas con vulgares envoltorios de ladrillo, plástico o cristal.

Minimal Art

26

Hemos citado un poco más arriba la definición de medida y de escala propuesta por Tony Smith, al que se puede considerar como el mayor innovador de esta tendencia, y podemos seguir dialogando con él. Lo que lo alejó de la arquitectura, pese a su experiencia de trabajo con Wright, fue precisamente su insatisfacción por el tipo *standard* de proyecto utilizado por la arquitectura contemporánea, es decir, la rejilla modular: los volúmenes euclídeos, por muy trabajados que estén, o los tatami japoneses, por mucho que se adapten al hombre, le parecieron medios peligrosamente esquemáticos y prosaicos. Expresa su necesidad de una construcción auténticamente tridimensional, definiéndola como «forma» y estableciendo la siguiente comparación:

«La arquitectura tiene que ver con la luz y con el espacio, no con la forma; esto corresponde a la escultura».

Y es el suyo un cometido urgente, por cuanto

«en términos porcentuales, hoy tenemos menos formas por kilómetro cuadrado, por cabeza, que cualquier otra sociedad».

Además, dejando aparte el compromiso público de encargar esculturas públicas, padecemos una especie de debilitación o ceguera patológica. «Pensamos en dos dimensiones, horizontal y verticalmente. Nos resulta difícilísimo recordar cualquier tipo de ángulo que no sea de noventa grados.» Por esta razón, Smith declaró en 1967,

«yo hago modelos, me sería imposible hacer dibujos».

En la siguiente narración biográfica, se aclara un poco más cuál es su sentido último de “forma”:

«cuando daba clases en la Copper Union de Nueva York, en 1951 o 52 —cuenta— alguien me enseñó cómo se podía entrar en la autopista de Nueva Jersey, aún no abierta al tráfico... Era una noche oscura y en la carretera no había reflectores, ni líneas blancas, ni quitamiedos, nada de nada, no había nada más que el asfalto negro que discurría a través de un paisaje llano, delimitado a los lados por lejanas colinas, pero salpicado de pilares, torres, humos y luces de colores. Aquel viaje fue una experiencia reveladora. La carretera y casi todo el paisaje eran artificiales y, sin embargo, aquello no podía definirse como una obra de arte. Por otra parte, todo ello me transmitió un mensaje, e incluso un significado, que ninguna obra de arte me había transmitido jamás hasta aquel momento. Y una experiencia que no se puede enmarcar como una pintura, hay que vivirla en la propia carne».

La narración prosigue con la enumeración de otros panoramas industriales privilegiados: desde el punto de vista formal, pistas aéreas

abandonadas, enormes excavaciones, cimientos de cemento. Smith podría parecer un neófito del Land Art si no fuera porque su programa consiste en reconducir todo esto al taller o a la tienda de artesanía.

Quisiera concluir este rapidísimo boceto de conjunto con dos observaciones de carácter general. La primera se refiere a la justificación teórica de estas investigaciones; la segunda, a la lógica continuidad —pese a llamativas diferencias— entre lo que se hace hoy en día y determinadas actitudes del XIX.

En cuanto al primer punto, quizá pudiéramos remitirnos a la *Estética* de Hegel, y a su categoría de «obra arquitectónica a medio camino entre la arquitectura y la escultura», carente de espacio interior, más avanzada que la escultura como simbolismo, es decir, tal y como se deduce de las primeras páginas de su parte III, mejor caracterizada tipológicamente y tratada formalmente de manera más compleja. Se observa que esta categoría se sitúa no sólo entre escultura y arquitectura, sino también entre una arquitectura espontánea o primitiva, tipológicamente inestable, y una arquitectura rígidamente codificada según normas universales y que representa, por lo tanto, el momento en que

«las producciones simbólicas se singularizan, el contenido simbólico de sus significados se determina mejor, haciendo así que sus formas se diferencien más nítidamente entre sí, como ocurre, por ejemplo, con las columnas faliformes, con los obeliscos, etc. Por otra parte, cuanto más se afirma la autonomía de la arquitectura, tanto más pretende ésta pasarse a la escultura, asumir formas orgánicas de figuras animales y humanas, agrandarlas masivamente hasta dimensiones colosales, disponerlas en sucesión ordenada, añadir

recintos, muros, puertas y pasillos y, en consecuencia, tratar de forma pese a todo arquitectónica lo que de escultórico hay en ellas»¹².

Hasta cierto punto, cuando Hegel habla de las esfinges, colocadas según él a los bordes de la carretera, está también valorando su función territorial, la misma función que permitiera, en 1960, a Bruno Zevi superar la limitación de su concepto restringido de la arquitectura como construcción de interiores, para reconocer a esos elementos la capacidad de, con su presencia, «contener, dilatar o concentrar y, en cualquier caso, electrizar un espacio, despreciando o exaltando las líneas y las masas y los datos de la naturaleza»¹³. Esta espléndida definición les adjudica, por lo tanto, una función que podría llegar a calificarse de esencial y tanto de estímulo como de recompensa a la pobreza estética de una sociedad mercantilizada.

En cuanto a la continuidad respecto del XIX, ésta se percibe mejor en cuanto se considera la enorme extensión invadida por la metrópoli industrial, por el territorio urbanizado o urbanizable, por las grandes macroestructuras (vías férreas, calles abiertas al tráfico rodado, etc.) y, asimismo, por la superabundancia de obras realizadas por ejércitos de titulados formados en institutos de arte y academias, o por geómetras y arquitectos civiles. En función de estas observaciones, parece evidente que la estatura física mínima de lo gigantesco ha de situarse ya en el nivel de los varios cientos de metros, con lo cual la *Mole* de Antonelli, la *Cúpula* de Novara, la *Torre Eiffel* y, a partir de la *Antena Radiofónica* de A. Shukhov, para Moscú, los armazones o las columnas que

se yerguen en multitud de centros urbanos, o las últimas torres de oficinas, casi todas ellas sustancialmente dotadas de espacios interiores de alta calidad, adquieren un alto significado para quienes las disfrutan, urbanísticamente o como panorama. Otra de sus características es que, en concordancia con la permanente polémica antiurbana, las manifestaciones artísticas se han trasladado fuera de la ciudad, privilegiando la situación ambiental opuesta; es decir, las zonas despobladas, en cuyo ámbito han actuado, por otra parte, con violencia y a su libre arbitrio, perpetuando la implacable lucha del hombre occidental con la naturaleza.

Allí donde no se podía edificar en altura, el XIX y el XX se las ingenieron para conseguir sus colosos plásticos, mediante el aislamiento de grandiosas estructuras ya existentes o su clasificación como monumentos, y ya se trate de grandes Catedrales góticas, de castillos o de puertas urbanas. Es extraordinaria la claridad con la que un teórico como C. Sitte, en *El Arte de construir la ciudad*¹⁴, constata la presión social de esta necesidad:

«No podemos remediar que las fuentes ya no tengan más valor que el puramente decorativo ni que la gente se aleje de ellas porque las canalizaciones lleven directamente el agua a las casas y a las cocinas». «Resulta muy hermosa una puerta ciudadana aislada, de modo que se puede pasear a su alrededor e incluso atravesarla».

A la pérdida de valor no sólo funcional sino social, colectivo y mítico de las supremas estructuras del pasado, como las fortalezas y las catedrales, sustituyó su exaltación en términos estéticos o históricos, es decir, su clasificación

como piezas de museo —proceso que ahora se está extendiendo a ciudades enteras—.

Surge así la posibilidad de realizar determinadas previsiones sobre el futuro de lo colosal (entendiéndolo siempre como un elemento conectado al ambiente y, según la definición hegeliana, un híbrido entre escultura y arquitectura).

Entretanto, pueden vislumbrarse dos resultados opuestos, según que el proceso de ampliación de todo lo público (fábricas, centros comerciales, hospitales, oficinas, escuelas, servicios) y su escala de coordinación (urbana, provincial, regional, nacional y continental) se mantengan dentro de los *standards* de crecimiento que se han venido estableciendo desde hace ya muchos, pero que muchos, siglos, en el siglo XXI, es decir, en el mismo momento del renacimiento de una cultura urbana, o se interrumpen y cambien de signo, a consecuencia de una permanente crisis, de una rápida disminución de la población activa, quizá de un ulterior perfeccionamiento técnico y organizativo. Un reciente seminario sobre la situación estadounidense en el próximo siglo, orientado a pronosticar el desarrollo futuro, llevaba el título: «De cara al tercer milenio, piensa en pequeño». Existirán, por tanto, macroestructuras de mil metros de altura, en pleno centro, y cosas modestas, conocidas solamente por los habitantes de la localidad, tales como un menhir en medio del campo. Se producirá un proceso museográfico, gigantesco y global, que convulsionará gran parte de la superficie terrestre, transformada ella misma en monumento (es decir, inútil a efectos prácticos) o bien una gradual recuperación de la utilidad de todo lo que ahora está vinculado a la monumentalidad o reservado a

espacios verdes. En el primer caso, la defensa del ambiente exigirá una nueva etapa en la gloriosa y rápida historia que ha discurrido desde la protección contra la exportación o el robo de singulares obras maestras arqueológicas hasta planes de protección ambiental, legislación sobre el paisaje y diversas campañas ecológicas. En el segundo caso, el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza se suavizará y no se necesitarán ya vinculaciones externas.

La propuesta de este tema ha salido de los arquitectos y de los historiadores de la arquitectura, que no tenían, obviamente, la menor intención de recrear, actualizándolo, a Fischer von Erlach, ni parecen estar negativamente influenciados por el *revival* de un interés erudito por la Es-

cuela de Bellas Artes (de lo cual no se advierten aún signos en Italia, a excepción de algunos estudios aislados sobre el eclecticismo)¹⁵. Evidentemente, tal elección responde a una oscura exigencia que empieza a manifestarse como curiosidad histórica y que confirma el profundo significado antropológico de lo colosal. Y cuya singularidad consiste también en no asociarse a ninguna motivación económica: de las cuentas de los monumentos construidos, de las polémicas que los han acompañado, de la sorpresa e incapacidad que, en muchas ocasiones, han paralizado a sus adversarios y de la indomable testarudez de sus promotores, deducimos la prueba, absolutamente convincente, de que en el hecho de darles vida ha subyacido siempre un gesto de protesta contra un mundo carente de ideales.

NOTAS

¹ Conviene no perder de vista, como punto de referencia, precisamente la construcción de los puentes de hierro, con una longitud global que va desde los 171 pies del Menai Bridge, en el País de Gales, de 1818-1825, hasta los 5.350 pies del Forth Bridge, de 1883-1890, o, en puentes colgantes, los de la primera generación, desde los 1.600 pies del puente de Brooklyn y los 3.500 del Washington Bridge, ambos en Nueva York, hasta los 4.200 pies del Golden Gate, en San Francisco, y los 8.614 pies del Mackinac Straits Bridge, en Michigan. Cf. D.B. STEINMAN y S.R. WATSON, *Bridges and their Builders*, Nueva York, 1941 y 1957.

² Cito de la edición inglesa de 1931, ampliada y revisada en 1952, Editorial Dover, Nueva York.

³ Información facilitada por GERMANO CELANT, *Arte Povera*, Milán, 1969, pág. 179.

⁴ Extraigo, en parte, estos datos de GERMANO CELANT, *Senza Titolo*, Roma, 1974, págs 191-194.

⁵ Me refiero a la antología de ensayos críticos, editada por GREGORY BATTCKOK, *Minimal Art*, Nueva York, 1968.

⁶ *Ibidem*, pág. 31.

⁷ LUCY R. LIPPARD, *Changing Essays in Art Criticism*, Nueva York 1971, págs. 237-254. Véase, de la misma autora, *Six Years: The dematerialization of the art object, etc.*, Nueva York 1973.

⁸ *Arp on Arp, Poems, Essays, Memories*, editada por MARCEL JEAN, Nueva York, 1963.

⁹ OVALDO LICINI, *Errante, erotico eretico: Gli scritti letterari e tutte le lettere*, recopilación de G. Baratta, F. Bartoli y Z. Birolli, Milán, 1974, págs. 80-81.

¹⁰ Cito de los *Archivi del Futurismo*, Vol. I, Roma, 1958, *passim*.

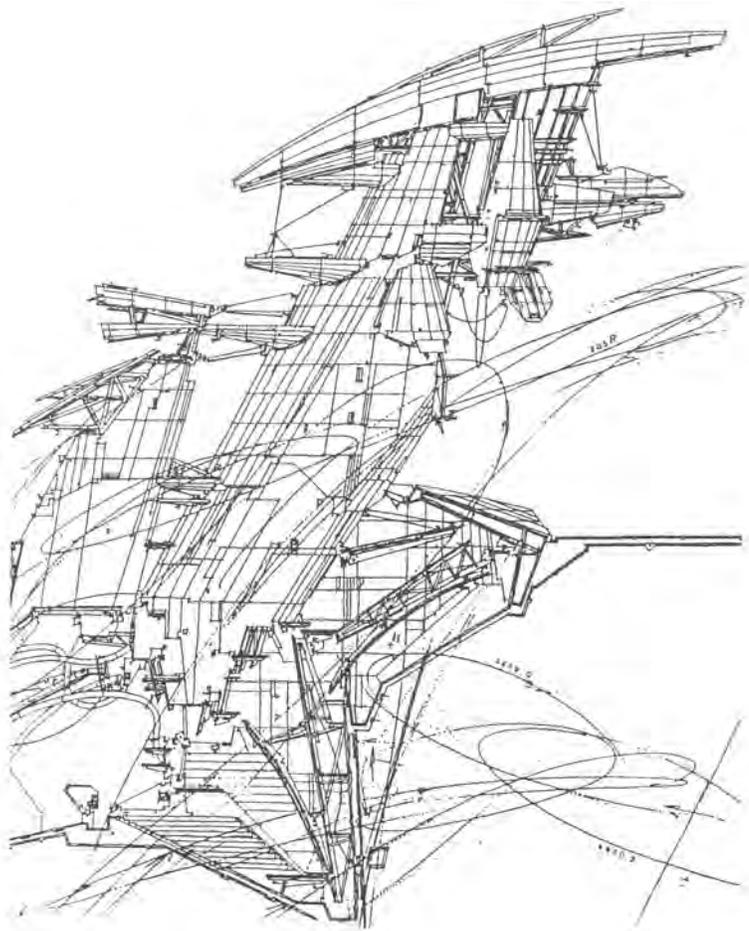
¹¹ *Talking with Tony Smith*, de S. WAGSTAFF Jr., en *Minimal Art* cit., págs. 381-386.

¹² G.W.F. HEGEL, *Estetica*, traducción de Nicolao Merker y Nicola Vaccaro, Milán, 1963, reimpresa en Turín, 1963, pág. 716 y *passim*. La traducción es horrenda y, lamentablemente, no he tenido tiempo de contrastar como es debido el texto original en alemán.

¹³ *Ibidem*, pág. 73.

¹⁴ Cito de la traducción de L. Dodi, Milán 1952, tomando en consideración los comentarios de E. MIGLIORINI, *L'arte e la città*, Florencia, 1975.

¹⁵ Entre los cuales, el más amplio y más identificado con el tema es el de L. PATETTA, *L'architettura dell'Eclettismo, fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milán, 1975, al cual remito para suplir la rica tipología escultórica introducida en la arquitectura. Por igual razón, señalo, como recopilación de ilustraciones, *Building in the USSR, 1917-1932*, editada por O. SHVIDKOVSKI, Londres, 1971.



Lebbeus Woods, Heterarchy of urban form and architecture